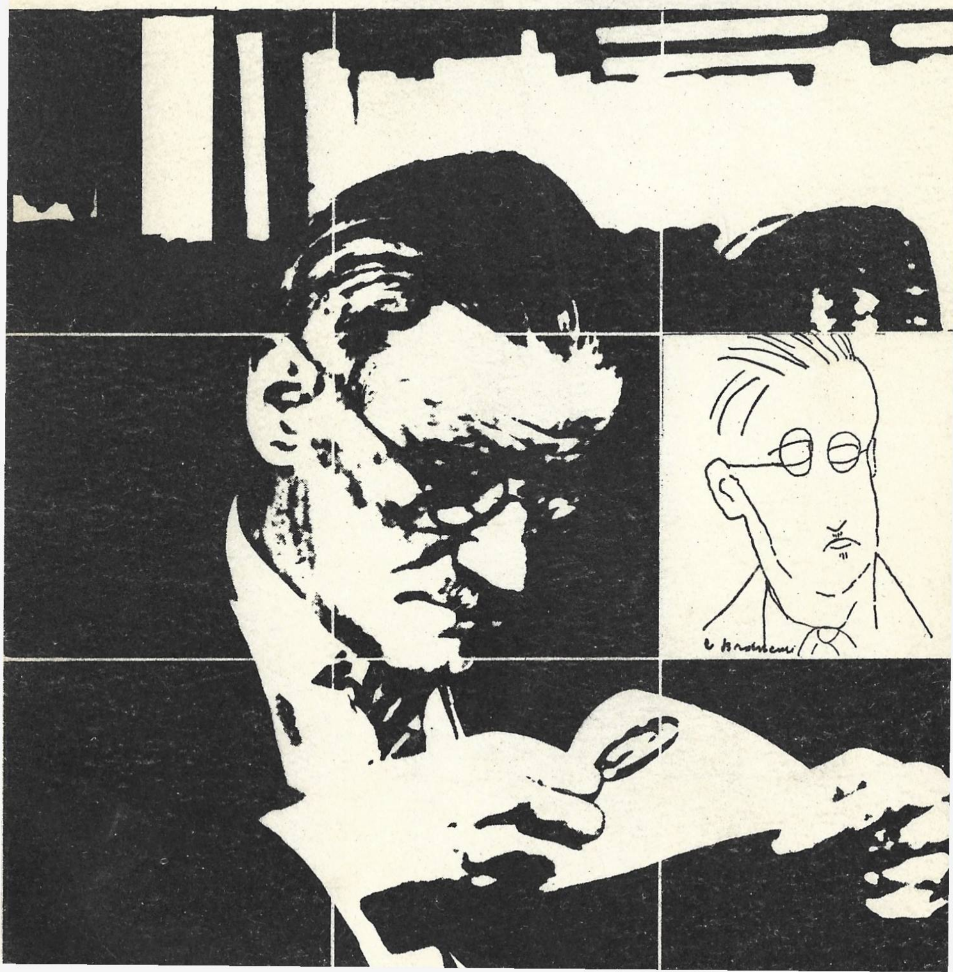
Dan Grigorescu

REALITATE, MIT, SIMBOL un portret al lui JAMES JOYCE

univers



Lei 24,50

Revoluția pe care a săvîrșit-o Joyce în domeniul cuvîntului nu poate fi comparată, în întreaga istorie a secolului al XX-lea, decît cu aceea a lui Einstein în știință, a lui Brâncuși în sculptură, Schoenberg și Stravinsky în muzică, Kandinsky în pictură. De la el încoace, construcția literară a căpătat alte dimensiuni și, odată cu ea, eroul prozei narative – care e omul acestei epoci și de totdeauna, dornic de adevăr și cunoașterea integrală a lumii.

HERBERT READ

COLECȚIA MONOGRAFII



Desenul copertei : *Constantin Nițulescu*

Coperta interioară : Portretul lui James Joyce
de *Constantin Brâncuși* (1925)

Dan Grigorescu

REALITATE, MIT, SIMBOL

un portret al lui JAMES JOYCE



Portretul lui James Joyce
(desen in peniță, 1925),
col. Marcel Duchamp, New York

univers, 1984

Lector : MIRCEA BUCURESCU
Tehnoredactor : VICTOR MAȘEK

*

Bun de tipar : 26.07.1984. Coli tipar : 33

*



Tipărit sub cd. 5046/1984 la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
BACĂU
Strada Mioriței nr. 27

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată la
C.C.H. „Letea“ Bacău

MĂȘTILE AUTOBIOGRAFIEI

Opera lui Joyce a devenit de mult un argument pe care se sprijină istoriile literare cînd definesc proza modernă ca pe o formă a autobiografiei. Secol al revelaţiei ştiinţifice, acest secol al nostru nu e — în aceeaşi măsură — şi o epocă a detaşării subiectului cugetător de obiectul investigaţiei sale şi de propria creaţie. Reevaluările, reconstrucţiile conceptuale, crearea unor modele care nu repetă alcătuirile perceptibile ale naturii au determinat o tensiune interioară detectabilă în toate domeniile activităţii creatoare. Perspectiva scientistă nu mai e interpretată ca o formă opozabilă cunoaşterii poetice. Într-un recent comentariu al orizontului istoric în ştiinţa contemporană se făcea constatarea că, în această epocă, se produce „interpătrunderea şi influenţarea reciprocă (chiar şi la nivelul metodelor) a ştiinţelor fundamentale cu cele aplicative, a ştiinţelor teoretice ale naturii cu ştiinţele socio-umane şi cu cele tehnice“ [1].

Se vorbeşte azi în mod curent despre „o dramă a ideilor“ ; nu se implică neapărat aici o exprimare metaforică : se sugerează o realitate a confruntărilor sau, ceea ce se relevă într-un alt plan al discuţiilor, o mutaţie fundamentală a structurilor filosofice. Secolul începea sub semnul transformării perspectivei epistemologice impuse de formularea teoriei cuantice a lui Max Planck, a teoriei relativităţii restrînse a lui Einstein : curînd, el va fi întîmpinat de ideile bergsonismului şi ale freudismului. E limpede că interpretările pe care le va da el lumii vor fi altele decît cele proiectate de predecesorul său, care se declarase, încă din anii '40, cînd ecourile romantismului pluteau încă în atmosfera Europei, „un secol al ştiinţelor pozitive“. „Drama ideilor“ echivala cu o aspiraţie permanentă la certitudine, contrazisă mereu de noile supoziţii, de conceptele ivite în vastul cîmp al

cercetării științifice. Sensul ei se deslușește într-o mărturisire a unui savant de prestigiul lui Louis de Broglie : „În primăvara vieții mele — recunoștea în 1961 savantul septuagenar — am fost obsedat de problema cuantelor și a coexistenței undelor și corpusculilor în universul microfizic... Astăzi, în toamna existenței mele, aceeași problemă continuă să mă preocupe, deoarece, în ciuda atîtor succese obținute și a drumului parcurs, nu cred că enigma a fost într-adevăr rezolvată“ [2].

Adevăratul optimism al științei stă tocmai în refuzul savanților de a crede că rezultatele cercetării lor reprezintă o concluzie definitivă. Universul nu e limitat de granițe ferm desenate : Einstein „îl șoca pe Cornelius Lanczos în 1922 spunînd că teoria sa reprezintă doar un stadiu trecător — îl numea «efemer»“ [3]. Obținerea unor structuri perfect repetabile, stereotipe, inseriabile nu mai constituie idealul științei. Incertitudinile proveneau din interpretările diferite ale unor proiecții teoretice : ontologiei îi lua locul epistemologia. *Evoluția creatoare* a lui Bergson, publicată în primii ani ai secolului, în 1907, reconsidera procesele cunoașterii, punînd creativitatea în centrul proceselor vitale : intuiția artistică dobîndea o funcție fundamentală, aspirînd să surprindă realitatea în nuditatea ei esențială.

Cînd în 1908 apărea un studiu, *Poetul și fantezia*, semnat de un medic vienez, Sigmund Freud, era limpede că psihiatria nu mai era o știință al cărei cîmp de activitate era clinica și laboratorul, ci că își afirma posibilitatea de a interveni în comentarea proceselor creatoare ale artei. „După ce, o viață întreagă, am ocolit prin științele naturale, medicină și psihoterapie, m-am întors spre problemele culturale care mă fascinaseră cu multă vreme înainte, cînd eram un tînăr abia maturizat : acum trebuia să pot gîndi cu propria-mi minte“ [4]. În 1907, cea dintîi Societate de psihanaliză s-a constituit la Viena : în același an, Freud i-a întîlnit pe Jung, Karl Abraham și Max Eitington. În 1913, în *Totem* și *Tabû*, psihiatrul vienez aplica, pentru întîia dată, teoriile sale la existența întregii societăți : Darwin și Frazer continuau să-și exercite influența, prin intermediul lui Freud, asupra literaturii.

Complexitatea metodelor de investigație la care apela acum știința făcea ca sistemul de raporturi să pară mai puțin clare decît în vremea cînd Balzac, de pildă, explica în paginile romanelor lui temeiurile teoriei lui Lavater

la care recurgea atît de des. Citarea teoriilor științifice în proza secolului al XX-lea nu e însoțită întotdeauna de scepticism sau de ironie : dar, de cele mai multe ori, ea e indirectă, implicată în substanța însăși a narațiunii.

Proiecția științifică dobîndea astfel, în anii de maturizare a lui Joyce, un caracter specific. „Limitele fizicii — avea să constate Alfred Kastler — se întîlnesc cu acelea ale filosofiei“ [5]. Știința începutului de veac desena un peisaj al lumii care se asemăna uimitor cu acela identificat în lumea romantică de dinaintea erei pozitiviste : în formulările savanților se deslușește, parcă, fiorul lui Coleridge și al lui Shelley în fața imensității spațiilor insondabile : „trebuie să se înțeleagă bine că cunoștințele noastre despre materie, oricît de vaste ar fi, sînt doar niște insule care răsar dintr-un ocean necunoscut și că înseși progresele care au fost realizate de la începutul secolului au drept straniu revers să ne facă materia mai puțin familiară și mai puțin «naturală»“ [6]. Cînd știința declară, așa cum se face în fizica cuantelor, rezultatul dependent de personalitatea experimentatorului, e limpede că raporturile științei cu arta se modifică esențial.

O împrejurare mai puțin discutată de exegeții operei lui Joyce a fost afirmarea filosofiei analitice. Reprezentanții ei, G.E. Moore și Bertrand Russell (pe care, în perioada interbelică, avea să-i continue Ludwig Wittgenstein), își puneau o întrebare care însemna, de fapt, reevaluarea „locului și rostului filosofiei în ansamblul unei culturi“ : dacă filosofia diferă de știință prin obiect, atunci *ce cunoaștere ne oferă ?* „Oare există un domeniu al cunoașterii totalizatoare, situat undeva în afara domeniilor particulare ale științei ? Într-o perioadă cînd știința, în tendința ei pronunțată spre specializare, ne permite să cunoaștem tot mai mult despre tot mai puțin, aspirînd, la limită, să spună «totul despre nimic», filosofia, vizînd cunoașterea universului «ca totalitate» — remarcă ironic Russell — ne spune tot mai puțin despre tot mai mult, riscînd, la limită, să spună «nimicul despre tot»“ [7].

Problema e, în esență, aceeași pe care și-o punea și știința epocii : *cum cunoaștem ?* Instrumentul lua, și aici, locul obiectului ; se argumenta, însă, că „nici un spor de cunoaștere asupra lumii nu poate fi dobîndit fără observație și experiment, trăgînd concluzia că filosofia, în

măsura în care apelează la o altă metodă decît cele ale științei, renunță și la funcția de a furniza un spor de cunoaștere asupra realității obiective, investindu-se cu o funcție specifică"[8]. Toți cei care așază funcția filosofiei ca temei al specificului ce o deosebește de știință se unesc în efortul de clarificare a sensului întrebărilor, de înlăturare a falselor probleme și de direcționare spre investigarea limbajului („natural sau artificial") ca o „condiție preliminară a oricărei alte cercetări"[9].

Poate că insistența cu care comentatorii lui Joyce s-au îndreptat spre elucidarea problemelor de limbaj conținute de opera sa nu e numai o consecință a dificultăților create de scriitor însuși în receptarea mesajului, ci și a importanței acordate limbajului de filosofia vremii în care se constituia viziunea sa literară. Și nu numai de filosofie. Arta însăși dădea o mai mare importanță *expresiei* decît *subiectului*. De la impresionism încoace, deopotrivă în orientările care îi dezvoltau doctrina și în cele ce i se opuneau, efectul optic îi interesa pe pictori mai mult decît subiectul narațiunii. În același timp, însă, el se subordona unor concluzii ale științelor moderne : pictura și sculptura nu erau preocupate numai de descoperirea unor forme noi, ci și a unor principii ale raporturilor cu modelul real. Încă din vremea lui Cézanne, reconstrucția iluzionistă a obiectului lăsase locul explorării structurii corpurilor. „Fauvii" (și, în primul rînd, Matisse) înțelegeau culoarea ca pe o valoare despărțită de proprietatea naturală a lucrurilor reprezentate.

În 1907, Picasso crea *Domnișoarele din Avignon,* Brâncuși — *Cuminţenia pămîntului* și prima variantă a *Sărutului.* Tot în aceeași perioadă, pictorii grupării de la Dresda reinterpretau limbajul plastic în funcție de expresivitatea și de efectul empatetic al formelor colorate. Viziunea unor mari artiști de odinioară ce contraziceau tezele despre frumos postulate de istoria tradițională a artei începe să atragă luarea-aminte a exegeților : Grűnewald, El Greco, Goya, Brueghel, Bosch. Deformarea e explicată ca ipostază a expresivului. În 1911, Wilhelm Michel, unul dintre cei mai reputați specialiști în lirica lui Hölderlin, va publica o carte întîmpinată cu un imens interes : *Diabolicul și grotescul în artă ;* critica germană (dar nu numai ea) punea în lumină semnificațiile sim-

bolice ale caricaturii, gen care — se dovedea — era departe de a-şi propune doar scopul de a se amuza.

Futurismul şi cubismul integrau în construcţia plastică elemente preluate din concluziile ştiinţei : „Manifestul tehnic al picturii futuriste", semnat de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, susţinea că „toate formele imitaţiei trebuie să fie dispreţuite, toate formele originalităţii glorificate" [10]. Percepţia vizuală şi realitatea spaţiului erau contestate : obiectele nu se înfăţişau ochiului într-o stare de repaus absolut, formele lor se schimbă, asemenea vibraţiilor celor mai rapide ; „un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci şi mişcarea lor e triunghiulară" [11]. Cubismul reflecta semnificativele tendinţe ale gîndirii ştiinţifice, acele tendinţe care, aşa cum se va spune mai tîrziu, „au convers spre schimbarea noţiunilor de spaţiu şi de timp" [12]. Picasso şi Braque înţelegeau sintaxa cubistă ca pe o desprindere de imediat, „de rigida distincţie dintre absenţă şi prezenţă" [13]. Teoria cîmpului (definită de tinerii artişti ca „acţiune la distanţă") se aplica, după părerea lor, la „majoritatea modurilor de simţire" şi, în consecinţă, conducea „la o extensie fără precedent, prin spaţiu şi prin timp, a puterii şi a cunoaşterii umane" [14]. Spaţiul înceta să mai fie interpretat ca o cutie paralelipipedică a cărei latură dinspre privitor era dată deoparte pentru ca aceasta să poată asista la evenimentele ce se desfăşoară înăuntru : spaţiul însuşi devenea eveniment. Intervalul dintre obiecte e parte a aceleiaşi structuri căreia aparţin obiectele înseşi. Formele sînt înscrise într-o geometrie strict euclidiană, dar funcţia lor e adesea inversată ; discontinuitatea spaţiului era concomitentă cu continuitatea structurilor — reduse la combinaţii de sfere, cilindri şi conuri.

Mai tîrziu, Juan Gris, recunoscînd că, „la început, cubismul a fost, pur şi simplu, un nou mod de reprezentare a lumii", o „reacţie naturală împotriva elementelor efemere ale picturii impresioniste", va caracteriza orientarea estetică a curentului ca pe „un tip de analiză care nu era pictură mai mult decît ar fi fost fizică descrierea fenomenelor fizice" [15].

Procesul e la fel de puternic marcat în istoria muzicii : în 1906, Schönberg compunea *Simfonia întîi de cameră*, urmată la un interval relativ scurt de *Cvartetul de cameră nr. 2*. „Începînd de prin 1906, diferenţa dintre consonanţă

și disonanță în muzica lui Schönberg e tot mai estompată"[16]. Într-un răstimp de cîțiva ani, Alban Berg, Webern, Stravinsky, Scriabin, Enescu, Bartók, Satie, Stein vor schimba caracterul muzicii : „la frumos se ajunge prin adevăr", va stabili, în al său *Tratat de armonie* din 1911, Schönberg. Și, cu vorbele unui elev al lui Webern, „a compune muzică înseamnă a gîndi în figuri muzicale... Compozitorul nu analizează, ci gîndește sintetic în melodii, în sonorități orchestrale etc. : aceasta e gîndirea muzicală"[17].

Ordinea și unitatea universului newtonian se dizolvau într-o viziune a spațiilor extensibile și a duratei, viziune ce îl făcea pe Spencer să se cutremure și să spună, în 1902, că — în comparație cu „Marea Enigmă" a spațiului pe care îl contempla — „infinitul nostru sistem solar e un punct pierdut în imensitate"[18].

Nu încape îndoială că atmosfera Europei antebelice, neliniștită de tensiunile sociale, de presimțirile întunecate ale războiului (care vor fi confirmate tragic de evenimentele de la mijlocul deceniului al doilea) au sporit receptivitatea față de operele ce anticipau atitudinea expresionistă. Durerea împietrită din straniile picturi ale lui Munch, nopțile febrile ale lui Hodler, nopți ale torturii, ale păcatului, ale coșmarelor, zgomotoasele și groteștile cortegii ale tablourilor lui Ensor se însoțeau cu înneguratele viziuni ale lui Ibsen, Björnson, Strindberg, Hamsun și ale tinerilor poeți germani din generația lui Trakl, Heym și Stadler. Destinul omului contemporan era acela al unui „individ oprimat de guverne, de bănci, de fabrici, de generali, de parlamente, înșelat de patronii de ziare și de negustorii de speranțe"[19].

Ceea ce a putut să pară, la un moment dat, paradoxal — importanța dobîndită de construcția autobiografică în narațiunea primelor decenii ale secolelor — devine astfel explicabil. Chiar înainte, însă, de a fi descoperit teoria psihanalitică, scriitorii de la răspîntia celor două secole s-au întors spre modelele literare : Dostoievski, Stendhal și, din ce în ce mai des, Laurence Sterne erau invocați ca exemple ale unei investigări a trăirilor eroului ce conduce la „descoperirea unor straturi pînă la care nu au ajuns nici Dickens, nici vreun alt contemporan englez al său", cum recunoștea în 1898 George Gissing într-o referire la Dostoievski[20].

Semnificativă în această ordine a ideilor e orientarea tot mai marcantă spre revalorificarea autobiografiei ca modalitate a construcției romanești. Insistența cu care criticii literari de orientări diverse, de la Arthur Symons la Herbert Woodfield Paul și de la William Paton Ker la Arthur Quiller-Couch se îndreptau spre cercetarea temelor romantice a constituit un element important în actualizarea unor tehnici narative ce se dovedeau apte să exprime atitudinea scriitorului dintr-o epocă tragică. Prozatorul nu mai putea rămîne în afara lumii descrise de el și se implica în aceeași măsură în care o făcea și eroul său. Celebra replică a lui Flaubert, „Emma c'est moi !", devenea emblematică pentru prozatorii vremii : detașarea e numai aparentă și personajul se identifică tot mai des cu creatorul său.

Adrian Marino opera distincția necesară între biografia „eului încîntat și în același timp curios de sine, amestec de narcisism, exhibiționism și moralism introvertit" și aceea corespunzînd „personalității creatoare, dezvoltării conștiinței teoretice, progresiei unei concepții" [21]. În felul acesta, eroul autobiografic al lui Proust sau al Virginiei Woolf, de pildă, se deosebește de cel al lui Kafka, Musil sau Joyce. E multă vreme de cînd eroul joycian e privit ca o ipostaziere continuă a biografiei scriitorului. Un studiu relativ recent, dedicat autorului lui *Ulise*, e condus pe această coordonată fundamentală ; el începe cu un citat din Keats de a cărui viziune leagă, simptomatic, viziunea lui Joyce : „viața oricărui om de anume valoare e o alegorie continuă și puțini sînt cei care pot desluși misterul vieții sale, viață plină de imagini, asemenea scripturilor... Shakespeare a trăit o viață de alegorie ; operele sale sînt comentarii ale acestei vieți" [22].

Autobiografia ca alegorie ar fi, însă, o atitudine ce se desparte, în substanța ei, de romantismul care dădea genului literar înțelesul confesiunii și al revelației propriului eu : interpretată ca proiecție a unor însușiri „universale", ea ar aparține mentalității neoclasiciste [23]. Disocierea e, evident, prea tranșantă și *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren are dreptate să menționeze opera lui Keats (coincidența cu Litz e relevantă) printre cele care se deschid spre lume, lăsînd în umbră personalitatea

autorului lor, în opoziţie cu Milton, Pope, Goethe sau Byron [24].

De cele mai multe ori, discuţia aceasta urmăreşte mai ales justificarea criticii de factură biografistă. Modalitate de interpretare care, în cazul lui Joyce, nu e cîtuşi de puţin nepotrivită. Se ştie prea bine că există o suprapunere aproape totală a unor episoade din viaţa personajului, a lui Stephen Dedalus, şi a creatorului său ; dar unii biografi (numele lui Herbert Gorman e cel mai des citat în această privinţă) au împins coincidenţele pînă la identitate, transformînd biografia lui Joyce într-o repovestire a acţiunii la care participă eroul său. Utilitatea unei cercetări lucide a biografiei e cu atît mai evidentă cu cît, încă din timpul vieţii lui Joyce (şi nu fără participarea lui), s-au pus în circulaţie legende apocrife de tot felul, fapte importante au fost deformate sau trecute sub tăcere. Scriitorul devenise erou al propriului mit şi e limpede că orice încercare onestă de a lămuri sensurile prozei sale nu poate ignora relaţiile cu biografia, aşa cum le-a stabilit tradiţia unor interpretări critice din ultimii 50 de ani, măcar pentru a clarifica sensurile reale ale naraţiunii literare şi urmările întrepătrunderii lor cu existenţa scriitorului.

De mai bine de două decenii, o înţelegere mai nuanţată a tehnicii narative a lui Joyce a condus şi la o reconstituire mai obiectivă a biografiei. Şi aici, deci, instrumentul a decis asupra importanţei obiectului. Există astăzi cîteva studii fundamentale la care se poate recurge pentru arbitraj ori de cîte ori informaţiile sînt contradictorii sau incerte. Fără îndoială, biografia nu se poate transforma în scop al cercetării : şi ea e tot un instrument prin mijlocirea căruia se ajunge la sensul unui anume tip de opere. Critica modernă a scos la iveală primejdiile biografismului rudimentar, dar numai rareori a propus modalităţi mai potrivite abordării acestui subiect, cum se vede, foarte delicat. Criteriile folosirii informaţiei biografice rămîn, în largă măsură, pragmatice. În cazul lui Joyce, în a cărui operă factorul declarat autobiografic e atît de bogat şi e combinat cu atîtea elemente care îl fac adesea ambiguu, aceste criterii sînt puse la încercare mai sever decît în analiza altor creaţii literare ale secolului. În prefaţa la biografia publicată de Stanislaus Joyce, fratele scriitorului, T.S. Eliot stabi-

lește două tipuri de integrare a detaliului biografic în opera literară. Scriitorii aparținînd primei categorii (exemplul propus e cel al lui Shakespeare) și-au transformat experiența într-o operă artistică atît de obiectivă, încît raporturile dintre personalitatea lor și propria creație nu pot fi detectate. „E greu de crezut că o cunoaștere mai exactă a vieții particulare a lui Shakespeare ne-ar modifica mult judecata critică sau ne-ar spori bucuria pe care ne-o produc piesele ; nici o teorie referitoare la originea sau la modul de compunere a poemelor homerice nu ne-ar putea schimba felul în care le înțelegem ca poezie. Pe de altă parte, la un scriitor ca Goethe, interesul față de om e inseparabil de acela față de operă ; sîntem îndemnați să suplimentăm și să corectăm ceea ce el ne spune despre sine însuși cu informațiile obținute din surse externe : cu cît știm mai mult despre om, cu atît mai bine, cred, ajungem să-i înțelegem poezia și proza“ [25].

Joyce aparținea, în interpretarea lui T.S. Eliot, categoriei al cărei model era Goethe. Dar, chiar și într-o narațiune autobiografică directă, experiența personală e transformată de împrejurările momentului în care e transcrisă și de convențiile ce acționează asupra structurii literare : actul repovestirii e, el însuși, o experiență care modifică, într-o măsură mai mare sau mai mică, perspectiva scriitorului. Cu atît mai adevărate sînt aceste constatări cînd se referă la opera lui Joyce, în care autoanaliza e necontenit integrată în construcția unui sistem de alegorii, fiecare element putînd fi interpretat ca o conotație pentru un alt amănunt, vizibil sau ascuns. Personajul autobiografic e — în general, nu numai la Joyce — o *mască :* dar aici el reprezintă, cum se va vedea, o sinteză — e deopotrivă el însuși și parte a unui alt individ, a unei categorii sau a unui *nume* convențional.

Așa încît „descoperirea lui Joyce“ e o expresie care nu are un înțeles pur metaforic. Personalitatea scriitorului, amintirile evenimentelor din Irlanda copilăriei și adolescenței, drumurile printr-o Europă confruntată cu întrebări dramatice, concluziile unor lecturi, reinterpretările miturilor aparținînd civilizațiilor celor mai felurite, toate acestea au devenit material narativ al unei opere ce stă sub semnul heraldic al labirintului : Dedal e, semnificativ, numele împrumutat de eroul autobiografic (sau cvasiautobiografic) al lui Joyce. El face parte dintr-una

din acele opere ale secolului al XX-lea care evocă nu atît oglinda lui Stendhal — „purtată de-a lungul unei șosele“ și reflectînd, pe rînd, „cerul albastru și noroiul băltoacelor“ —, ci, mai curînd, cu o prismă care schimbă direcția luminii și o descompune în spectre de culoare.

Evoluția lui Joyce a fost uneori interpretată ca un drum de la autobiografie la narațiunea simbolică [26]; mulți comentatori au fost derutați de extensia sensurilor revelate de istoria vieții scriitorului și, pentru a obține o imagine mai clar ordonată, au propus o interpretare ilustrînd dialectica hegeliană : teză-antiteză-sinteză. Dar o asemenea succesiune a faptelor poate fi aplicată la formarea multor personalități artistice și adaugă prea puține elemente caracteristice la expunerea biografiei lui Joyce. Avînd însușirea clarității, ea își pierde, în același timp, specificul și devine de o excesivă simplitate.

Un expatriat care, sufletește, nu și-a părăsit niciodată Dublinul natal și în a cărui viziune se ivesc tot timpul imagini ale vieții cotidiene și ale mitologiei irlandeze ; un partizan declarat al sinesteziei simboliste care clădește imagini foarte apropiate de tehnica unui naturalism detestat în mod programatic ; un artist învinuit — și nu fără temei — că trăiește într-o lume unde nu trăia decît propria creație, dar care aspiră să reconstruiască întreaga istorie a omenirii, de la cele mai vechi mituri ale ei pînă la evenimentele contemporane. Contradicții nu întotdeauna înțelese cu destulă claritate, fie că s-a căutat cu prea multă stăruință reflexul fiecărui detaliu biografic în operă, fie pentru că, dimpotrivă, întreaga creație joyciană a fost discutată doar ca o problemă de comunicare, de elaborare a unui limbaj ezoteric care trebuie decodat la nivelul lingvistic, fără alte implicații.

Interpretările critice au izbutit, nu o dată, să facă încă și mai complicate paradoxurile joyciene. Un exeget foarte atent al operei scriitorului, Marvin Magalaner, descria ansamblul comentariilor despre Joyce ca pe „o panoramă fascinantă nu numai a gîndirii literare, ci și a ideilor politice, sociale, etice ale secolului nostru“ [27]. Valoarea alegorică a eroului autobiografic capătă, astfel, un sens mai limpede : ea nu se realizează printr-un transfer, printr-o metaforă a ideii abstracte într-un individ cu o existență concretă — ci printr-o sinecdocă.

Indiferent cum se numește personajul care îl reprezintă pe Joyce, el aspiră să cuprindă întregul univers al oamenilor, de totdeauna și din propria-i epocă : ideile politice, sociale, etice intră firesc în plămada eroului și făptura lui răsfrînge, fascinantă, imaginea lumii. Avea multă dreptate un comentator, I. Den Haan, să constate : „Joyce a trăit ca o enigmă, a murit ca o enigmă, și a lăsat o operă enigmatică“ [28].

S-ar putea alcătui o uriașă enciclopedie a numelor de scriitori, de eroi literari, de muzicieni, de pictori, de saltimbanci, de curtezane celebre, de zeități celtice, indiene, greco-latine, africane, oceaniene, de politicieni, care au fost rostite în încercarea de a-i explica opera, de a o pune de acord cu o realitate palpabilă, cu o viziune culturală identificabilă. Puține comparații de acest fel s-au dovedit, însă, că rezistă, că depășesc valoarea strictă a originalității asociațiilor celor mai neașteptate. Pentru că Joyce nu a stabilit decît rareori corespondențe exacte : o anume ambiguitate voită a termenilor îi caracterizează aluziile portretistice, stilistice și lingvistice : identificările cele mai felurite sînt la fel de justificate. Ironia joyciană e, în ultimă analiză, o ipostază modernă a unui procedeu romantic. Drama artistului neînțeles de un public conservator și filistin nu e, firește, specifică lui Joyce. Deliberat sau fără să își dea seama, scriitorii receptau scepticismul unei epoci în care filosofia și știința însăși negau posibilitatea concluziilor definitive. Thomas Mann și André Gide îl reprezentaseră și ei pe artist ca pe un exilat din lumea realităților imediate ; dar nici eroii lor nu izbutiseră să se apere cu totul de faptele lumii contemporane care se reflectau pe neașteptate în propria conștiință. Într-un eseu din tinerețe consacrat lui James Clarence Mangan („Edgar Poe al Irlandei“, cum îl numeau istoricii literari ai vremii), Joyce definea artistul ca pe „un mijlocitor între lumea realității și lumea visurilor“ [29] ; *mijlocitor,* și nu — așa cum se va interpreta atît de des după aceea — un distrugător al punților ce leagă cele două lumi.

Nu e întru totul adevărat că Joyce ar fi fost „omul invizibil“ care izbutea să-și facă invizibilitatea însăși invizibilă : comentatorii săi au fost aceia care au reușit adesea să-l îndepărteze, mai mult chiar decît o făcea propria operă, de privirea cititorilor săi.

NOTE

1 Ilie Pârvu, *Studiu introductiv* la antologia *Istoria științei și reconstrucția ei conceptuală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 10.

2 Louis de Broglie, *Certitudinile și incertitudinile științei*, traducere de I. Pecher, Editura Politică, București, 1980, p. 31.

3 Karl R. Popper, *Raționalitatea revoluțiilor științifice*, în Ilie Pârvu, *op. cit.*, p. 296.

4 Cf. Franz G. Alexander, Sheldon T. Selesnick, *The History of Psychiatry*, New York, 1966, p. 208.

5 Alfred Kastler, *Această stranie materie*, traducere de Ligia Ionescu, Editura Politică, București, 1976, p. 1.

6 *Ibid.*

7 Ludwig Grünberg, *Opțiuni filozofice contemporane*, Editura Politică, București, 1981, pp. 66—67.

8 *Idem*, p. 67.

9 Vezi *ibid.*

10 Vezi Paul Waldo Schwartz, *Cubism*, New York, 1971, p. 79.

11 Cf. Joshua C. Taylor, *Futurism*, New York, 1961, p. 38.

12 John Berger, *The Moment of Cubism and Other Essays*, Londra, 1969, p. 6.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 Cf. Edward Fry, *Cubism*, New York, f.d. (1966), p. 169 : extras dintr-o declarație a lui Juan Gris publicată în „Bulletin de la vie artistique", Paris, 1 ianuarie 1925.

16 H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, New York, 1970, p. 32.

17 René Leibowitz, în Guy Bernard, *L'art de la musique*, Paris, 1961, p. 463.

18 Cf. Douglas Bush, *Science and English Poetry*, New York, 1950, p. 144.

19 Georg Heym, citat în Wilhelm Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts vom Naturalismus zum Surrealismus*, I, Zürich, 1969, p. 157.

20 Dorothy Brewster, John Angus Burrell, *Modern World Fiction*, Patterson, 1963, p. 41.

21 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 281.

22 Cf. A. Walton Litz, *James Joyce*, New York, 1972, p. 15 ; fragmentul din Keats e preluat din *The Letters of John Keats*, (editate de Hyder Rollins), II, Cambridge, Mass., 1958, p. 67 (scrisoare din 19 februarie 1819).

23 Vezi *idem*, pp. 15—16.

24 René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1950, p. 77.

25 T.S. Eliot, *Prefață* la Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, Londra, 1958, p. 11.

26 Vezi, de exemplu, Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *Joyce, the Man, the Work, the Reputation*, New York, 1962, p. 18.

27 *Idem*, p. 19.

28 Cf. L.A.G. Strong, *The Sacred River: An Approach to James Joyce*, New York, 1951, p. 136.

29 *James Clarence Mangan* (1902), în James Joyce, *The Critical Writings* (ediție îngrijită de Ellsworth Mason și Richard Ellmann), New York, 1965, p. 77.

PORTRETUL IRLANDEZULUI CA TÎNĂR

1

Majoritatea comentatorilor lui Joyce discută evenimentele politice din Irlanda sfîrșitului de secol al XIX-lea ca pe unul dintre factorii importanți care au acționat asupra conștiinței viitorului scriitor : nu numai memoria sa afectivă, ci și viziunea estetică avea să fie înrîurită de realitatea irlandeză a acelei vremi. Nu numai participarea lui la polemicile violente dintre grupările politice și literare adverse a fost un element hotărîtor în formarea conștiinței viitorului scriitor : atmosfera socială și culturală, în ansamblul ei, a determinat adoptarea unei atitudini ale cărei urmări vor putea fi descoperite, pînă tîrziu, în opera sa.

Momentul avea o semnificație cu totul particulară : tradiționala izolare a Irlandei de restul arhipelagului britanic nu mai putea fi apărată în împrejurările în care generația tînără se orientase spre o nouă formulare a teoriei specificului literar și postula crearea unei sinteze mai cuprinzătoare ce asimila sugestiile venite din literatura lumii. Încă din 1879, cînd se publicase eseul lui Standish O'Grady, *Vechea literatură a barzilor,* conștiința necesarei integrări a poeziei irlandeze în poezia universală s-a manifestat cu luciditate. Vechea legendă celtică era scrisă într-o limbă pe care celelalte culturi nu o înțelegeau : același fenomen se petrecuse cu mai bine de un secol înainte, în Scoția, cînd Macpherson revelase literaturii universale valorile poemei ossianice, dar Irlanda nu avea un Macpherson care să transpună într-o formă modernă străvechile balade cu nume ciudate, Fergus, Cuchulain, Maev, Deirdra, Usnach, Congal, Blanaid. Influența lui O'Grady a fost mult mai profundă decît ar lăsa să se întrevadă arta operelor lui, prin nimic ieșită din comun. Dar interesul pentru tradițiile culturii irlandeze se manifesta în forme latente, așa încît chiar și

modestele povestiri istorice ale lui O'Grady au putut constitui un exemplu pe care îl vor urma, deopotrivă, poeţii şi eruditii istoriografi de la sfîrşitul secolului. Unul dintre reperele constante ale participanţilor la mişcarea de renaştere culturală a Irlandei va fi antologia *Barzi ai poeziei gaelice*, publicată în 1897 de George Sigerson, un filolog şi istoric care cunoştea foarte bine cultura celtică.

Convingerea intelectualilor irlandezi de la sfîrşitul secolului trecut era că literatura ţării lor nu era recunoscută de alţii pentru că, spre deosebire de Anglia, de Scoţia, de Ţara Galilor, operele epocii medievale fuseseră publicate tîrziu, iar cele compuse în engleză nu erau în măsură să demonstreze originalitatea unei viziuni. O înţelegere exactă a culturii universale nu se putea concepe decît din perspectiva unei sinteze a literaturii contemporane şi a aceleia mai vechi : „altminteri, scria un istoric literar al vremii, Douglas Hyde, dacă e reprezentată numai de creaţia anglo-irlandeză a epocii noastre, cultura noastră păleşte în comparaţie cu aceea a restului lumii“ [1]. Judecată, poate, prea severă, într-un moment în care personalitatea tînărului Yeats începuse să se impună (dar, aşa cum se vede, mai vîrstnicul său contemporan, Hyde, nu avea încredere nici în creaţia celui care cu cinci ani înaintea apariţiei *Istoriei literare a Irlandei*, publicase *Contesa Cathleen şi felurite legende şi cîntece*, un volum care stîrnise entuziasmul colegilor săi de generaţie) ; e, însă, adevărat că operele cele mai reprezentative ale sfîrşitului de secol puneau în valoare sugestiile tradiţiei celtice.

„Renaşterea celtică“ s-a produs în epoca luptei pentru autonomia Irlandei, dar nu s-a identificat cu ea. E drept că majoritatea participanţilor la mişcarea culturală erau patrioţi irlandezi, integraţi în activitatea cercurilor antiengleze ; dar ei reprezentau nuanţele cele mai diverse ale mişcării de independenţă, puţine erau ideile comune şi, adesea, părerile lor referitoare la rosturile culturii naţionale erau de-a dreptul opuse. Extremiştii susţineau că însăşi folosirea limbii engleze în creaţia literară constituie o concesie faţă de adversar şi că, în felul acesta, scriitorii se situează în afara mişcării de independenţă : operele lui Yeats şi ale lui Synge nu erau socotite a fi un argument al identităţii culturale a Irlandei. Martiriul

acestei provincii, omogenitatea etnică (mai mare decît aceea a Scoţiei, de pildă) au făcut ca mişcarea „Renaşterii celtice" să găsească aici un sprijin mult mai puternic decît în orice altă parte a regatului britanic. Se va dovedi mai tîrziu că însăşi limba engleză vorbită în Irlanda nu era o punte de legătură cu literatura engleză ; butada cu care se defineau cele două naţiuni, „despărţite de vorbirea aceleiaşi limbi", nu era cîtuşi de puţin neadevărată.

Dar problema nu era numai de natură lingvistică : „sufletul celtic" se manifesta printr-un anume mod specific al imaginaţiei, prin forţa halucinantă a evocării scenelor sîngeroase ale vechilor legende, printr-o anume înclinare elegiacă. Caracterizarea simplificatoare a lui Matthew Arnold, potrivit căreia „sufletul celtic e un amestec de melancolie şi de misticism" [2] a fost, însă, preluată de fruntaşii „Renaşterii celtice" care s-au proclamat, astfel, promotori ai unei ideologii literare de factură neoromantică. Aşa se explică, desigur (cel puţin în parte), larga influenţă a estetismului, orientarea spre formele artificiale ale unui patetism care „se adresa mai curînd minţii decît sufletului" [3]. Şi, în afară de aceasta, însuşirea modelului francez echivala, pentru mulţi scriitori irlandezi, cu opoziţia faţă de literatura engleză.

Programul „Renaşterii" era formulat de Gavan Duffy, Douglas Hyde, Stopford Brooke în termeni îndeajuns de clari : cultura irlandeză trebuia „să urmeze o neabătută năzuinţă de a-şi crea libertatea intelectuală deplină" [4]. Izvorul originalităţii era căutat în textele vechi irlandeze, în legende, poveşti populare, balade care, de îndată ce vor fi traduse, vor dărui literaturii contemporane „sugestii noi de teme şi de imagini".

Problema limbii continuă să-i preocupe pe fruntaşii mişcării : engleza era o „limbă străină" (pe care, însă, o cunoşteau toţi irlandezii), gaelica, „grai naţional", nu mai era vorbită aproape de nimeni. Douglas Hyde a propus un compromis, combinînd vocabularul englez de bază cu unele construcţii sintactice şi forme dialectice în care influenţa idiomului irlandez şi a modului de gîndire al oamenilor de aici (evident, foarte diferit de cel reflectat în engleza clasică) era limpede. Foarte curînd, eforturile grupării de la Dublin se vor materializa în cîteva evenimente semnificative : publicarea, în 1888,

a antologiei *Poeme și balade ale Tinerei Irlande* (la care colaborau și poeții generației lui Sigerson, aflată în preajma împlinirii a 50 de ani, și cei ai generației lui Yeats, care abia depășise 20), apoi, în 1893, a *Cîntecelor de dragoste din Connacht,* un volum al lui Hyde care demonstra capacitatea anglo-irlandezei de a crea un limbaj poetic propriu. Tot cam în aceeași vreme lua ființă Societatea Națională Literară Irlandeză și, nu mult după aceea, Societatea Națională Teatrală Irlandeză : în 1904 își va deschide porțile Abbey Theatre din Dublin, instituția care va contribui în chip esențial la lansarea dramelor irlandeze.

Foarte simptomatic, cei mai proeminenți reprezentanți ai tinerei generații, Yeats și Synge, au fost foarte repede atrași de resursele expresive ale dramaturgiei. Debutul celui dintîi, în jurul anului 1885, era marcat de tendința de a da versului o formă apropiată de aceea a dialogului dramatic ; și, cu toate că primul său volum, *Mosada,* nu revela preocuparea de creare a unui idiom literar anglo-irlandez, cu toate că exemplele la care recurgea erau cele ale lui Spenser și Shelley și nu ale vechii balade gaelice, acest început — relativ modest — dovedea convingerea tînărului poet că piesa de teatru are puterea de a se adresa unui public mai numeros decît acela al librăriilor și bibliotecilor. Tiparul la care Yeats va recurge, aproape fără abatere, de-a lungul creației sale a fost statornicit acum, într-o sinteză dintre *Mosada,* din 1886, și *Drumețiile lui Oisin,* din 1889, acesta din urmă conținînd un accent irlandez puternic.

Cea dintîi operă importantă a lui, *Contesa Cathleen,* publicată în 1892, era o dramă. Amănunt semnificativ, de vreme ce demonstrează că înclinarea spre teatru era o trăsătură a epocii și că întemeierea Societății Teatrale nu făcea decît să dea o formă coerentă unei tendințe îndeajuns de larg răspîndite. Cel care avea să fie proclamat drept întemeietor al literaturii irlandeze moderne era, temperamental, un bard și înțelegea poezia nu ca pe o creație destinată tiparului, ci ca pe una ce urmează a fi recitată în fața mulțimii dornice să afle miraculoasele fapte ale strămoșilor descinzînd din depărtările încețoșate ale istoriei și legendei.

Synge a început să scrie piese de teatru la îndemnul lui Yeats : premiera piesei sale într-un act, *Umbra vîl-*

celei, în 1903, va stîrni, însă, un violent protest al naţionaliştilor extremişti irlandezi care îl vor acuza pe tînărul dramaturg că nu priveşte cu destul respect valorile contemporane ale Irlandei. Puţini au fost atunci cei care au remarcat simţul dramatic al lui Synge, forţa de cuprindere a caracterului unei întregi naţiuni, naturaleţea cu care personajele sale vorbeau într-un dialect socotit pînă atunci incapabil să exprime ritmurile unei limbi literare. Synge a intuit stilul cel mai prielnic construcţiei dramatice, un stil pe care Yeats îl căutase vreme de un deceniu şi jumătate, fără să fi găsit tonul apt să apere compoziţia literară de orice artificialitate sintactică şi lexicală. În 1904, drama *Călători pe mare* va confirma abilitatea lui Synge de a clădi o tragedie din evenimentele existenţei celei mai obişnuite ; şi, după un an, în *Fîntîna Sfinţilor*, maturitatea scriitorului se va vădi în atmosfera politică pe care o cuprindea acţiunea unei drame de factură simbolistă : subiectul ei straniu (doi cerşetori orbi îşi recapătă vederea, însă refuză acest dar, pentru că natura lui e supranaturală şi ei nu se împacă decît cu lucrurile simple, pe deplin explicabile) nu conducea la un deznodămînt miraculos, la o tensiune sumbră, aşa cum s-ar fi putut întîmpla în dramele simboliste franceze care i-au slujit, cu siguranţă, drept model. Dimpotrivă, în piesa lui Synge se desluşea o robustă bucurie a faptelor obişnuite, un spirit pozitiv de natură populară.

Ciocnirea cu naţionaliştii irlandezi, cu mentalitatea primitivă a celor care nu voiau să recunoască nici un fel de cusururi ale compatrioţilor lor s-a produs din nou în 1907, la premiera *Năzdrăvanului Occidentului*. Zgomotoasa dezaprobare a unui public deprins să elogieze tot ceea ce înseamnă „realitate irlandeză" (dar, de fapt, se complăcea în admiraţia unei imagini strict convenţionale) nu a făcut decît să contribuie la celebritatea scriitorului. „*Năzdrăvanul* nu e o insultă la adresa Irlandei, aşa cum *Don Quijote* nu e o insultă la adresa Spaniei" [5], se va spune mai tîrziu. Lucru perfect adevărat, înţeles de generaţia scriitorilor de la 1900 : adevărata dragoste înseamnă luciditate şi nu apologie oarbă. Mişcarea „Renaşterii irlandeze" se disocia, astfel, de idealizarea grandilocventă a realităţii din „Insula verde", aşa cum se practica în discursurile oamenilor politici.

Contribuţia unei alte personalităţi, Augusta Persse, Lady Gregory, nu e semnificativă din perspectiva creaţiei originale. Această protectoare a eforturilor generaţiei celor ceva mai tineri decît ea (îndeosebi ale lui Yeats) de a întemeia o literatură naţională nu a ilustrat decît cu puţine opere memorabile nobilele sale intenţii. Numai *Răspîndirea veştilor*, o comedie din 1904 şi drama *Curtea atelierului* (1909) mai sînt reţinute de istoriile recente ale literaturii din Irlanda, pentru admirabilul simţ al limbii, al anglo-irlandezei (numită de Lady Gregory, în propria-i variantă „Kiltartan") pe care scriitoarea nu o considera prin nimic „mai puţin aptă decît limbile de veche tradiţie să exprime idei şi nuanţe ale sentimentului". Principalul său merit e, dealtminteri, acela de a-şi fi păstrat încrederea în posibilitatea de a cuprinde în „kiltartan" inflexiunile cele mai subtile ale stilului marilor scriitori ai lumii : traducerile ei din Molière au constituit un argument pe care nici cei mai sceptici comentatori ai fenomenului „Renaşterii irlandeze" nu l-au putut ignora.

În general, însă, cultura acelei perioade — chiar dacă era atît de eterogenă încît a putut să evoce imaginea unei „arce a lui Noe eşuată în mîlul Shannonului" [6] — căpăta un contur specific pe care nu-l avusese, în ansamblul ei, niciodată literatura irlandeză a vremurilor mai vechi. Aceasta se datora, în primul rînd, ideilor tinerei generaţii, programului coerent al mişcării generate de ea. A avut, oare, vreun efect asupra irlandezului James Joyce această atmosferă de început de epocă literară ? Răspunsul e mai greu decît ar părea la prima privire, pentru că elementele influenţei sînt, nu o dată, ascunse sub un strat înşelător care ar putea fi alcătuit şi din aluviuni de altă provenienţă.

Tînărul Joyce era — aflăm de la biografi — mai puţin nepăsător faţă de vechea sa obîrşie decît ar lăsa să se înţeleagă operele lui de mai tîrziu. „Stephen Dedalus spunea că familia e o plasă pe deasupra căreia ar fi putut să zboare ; dar James Joyce a preferat să se lase prins, el însuşi împreună cu opera lui" [7]. Tatăl său, John Stanislaus Joyce (care, în amintirile copiilor lui, apare ca un fel de pitoresc amestec între domnul Micawber şi Don Quijote) era obsedat de originea aristocratică a familiei : în *Ulise* el e înfăţişat chemînd o ima-

ginară oştire sub steagul pe care e brodat blazonul neamului Joyce[8]. Dar nici fiul cel mai mare nu era cu totul scutit de acest naiv snobism al tatălui : o demonstrează portretele păstrate azi la Lockwood Memorial Library de la Universitatea din Buffalo, portrete pe care — ni se spune — James le-a purtat cu el în peregrinările sale europene. Pozele marţiale ale strămoşilor (pictaţi cu destulă stîngăcie) alcătuiesc o colecţie dintre cele mai curioase ; ceea ce, se pare, nu l-a şocat pe James, de vreme ce a avut grijă să adauge portretul tatălui, astfel încît galeria nobiliară a înaintaşilor să fie completă. Dealtminteri, în *Portretul artistului,* Stephen însuşi îşi îndeamnă scepticii prieteni să-l însoţească la registrul armoariilor din Dublin, unde erau păstrate semnele heraldice ale strămoşilor[9].

Influenţa exercitată de familie nu poate fi, în nici un caz, ignorată. Vor fi momente ale biografiei care se vor explica numai prin presiunea ideilor primite în copilărie, într-un mediu familial îndeajuns de ciudat. De la tatăl său, dealtfel, preluase convingerea că numele familiei e un semn bun al destinului : *Joyce* e derivat de la francezul *joyeux* şi de la latinul *joca* şi, mai tîrziu, scriitorul va socoti că şi literatura lui se cuvine să exprime „the holy spirit of *joy*“ [10], sfîntul spirit al bucuriei, pentru că aşa o menise să fie însuşi numele autorului ei. Concluzie la care ajunsese de timpuriu şi care nu reprezenta, se înţelege, numai punctul de vedere al genealogiştilor.

Atitudinea lui Joyce va fi, însă, şi aici, contradictorie. Se relatează că el purta cu sine o miniatură înfăţişîndu-l pe un duce de Joyeux din secolul al XVII-lea şi îşi întreba amicii dacă nu pot descoperi o anume asemănare [11]. În acelaşi timp, îşi zicea adesea „James Joyless“, James Cel-lipsit-de-bucurie ; şi mergea cu interpretarea acestor semne pe care i le dezvăluia numele familiei (obicei moştenit de la tatăl său) pînă la recunoaşterea — e adevărat, fără nici un fel de plăcere — a unui fel de „înrudire“ cu Freud, al cărui nume sugera, ca şi al lui Joyce, *bucuria,* „Freude“.

Străbunicul scriitorului se numea tot James : e posibil ca neliniştea strănepotului, spiritul său protestatar, anticatolic, să fi fost moştenit de la acest răzvrătit care, la începutul veacului trecut se înrolase în cetele numite

„White boys", luptase împotriva bogaţilor proprietari de pămînt şi fusese condamnat la spînzurătoare (dar sentinţa nu fusese pusă în aplicare). Bunicul se căsătorise cu o rudă a lui Daniel O'Connell („Eliberatorul")[12], fruntaşul luptei antiengleze, cel care în jurul lui 1830 devenise un personaj legendar, cîntat în baladele populare din întreaga Irlandă. Afacerile firmei „James Joice[13] şi fiul" (comercianţi de sare şi piatră de var) nu au fost strălucite : nu o dată ele au fost ameninţate de faliment. Lipsa spiritului practic va fi moştenită, pare-se, de urmaşii celor doi comercianţi : biografii povestesc despre lungile perioade de griji financiare, de vînzările în pagubă ale diverselor proprietăţi, de înşelătoriile ale căror victime au fost cei din familia Joyce.

John — relatează fiul său, Stanislaus — era un exemplu dintre cele mai elocvente ale acestei inabilităţi de a-şi rezolva problemele vieţii zilnice. De fapt, s-ar zice că nici nu îl interesa prea mult să găsească soluţii, preocuparea lui statornică fiind aceea de a face din fiecare împrejurare a existenţei un prilej de bucurie. Se pare că studiile lui la Queen's College din Cork nu fuseseră întru totul lipsite de succese : dar el se distinsese cu precădere în reprezentaţiile studenţeşti de teatru, în întrecerile sportive (era deţinătorul recordului şcolii la triplu-salt), în spectacolele muzicale — vocea lui de tenor era calitatea cea mai de seamă a studentului John Stanislaus Joyce.

În 1870, împreună cu alţi trei băieţandri din Cork, s-a hotărît să se înroleze în armata franceză şi să lupte împotriva invadatorului prusac. Nu a ajuns, însă, decît pînă la Londra : maică-sa l-a prins din urmă şi l-a adus degrabă înapoi, la Cork (din 1866 John rămăsese orfan de tată : James murise la puţină vreme după ce împlinise 39 de ani). Întors acasă, băiatul nu renunţase la lupta politică : foarte curînd după aceea, el va fi implicat în mişcările organizate de fenieni, patrioţii irlandezi care urmăreau, prin mijloace anarhiste, să-i alunge pe ocupanţii englezi. Doamna Joyce a socotit de cuviinţă să se mute grabnic la Dublin, unde fiul ei ar fi fost ferit de pericolul unor „prietenii dubioase" (şi unde rudele ei din familia O'Connel ar fi avut destule relaţii să-i asigure o slujbă acestui băiat pe care studiile universitare nu îl mai interesau cîtuşi de puţin). Calculele

ei s-au dovedit, însă, greșite : cu firea lui veselă, John și-a făcut repede alte prietenii, la fel de dubioase ; nici perspectiva muncii într-un birou nu părea să-l ispitească prea mult. Curînd după sosirea la Dublin, a început să ia lecții de canto : se povestește că participarea lui într-un concert la faimoasa Antient Concert Rooms ar fi fost remarcată de unul dintre cei mai proeminenți muzicieni ai Irlandei[14]. Scena va fi povestită de fiul său în nuvela *Cei morți* în ciclul *Oamenilor din Dublin.* O aventură comercială (asociat în operațiile unei distilerii) s-a soldat cu un eșec : singura amintire a episodului va fi menționarea numelui acelui necinstit asociat al lui John — Alleyn — într-o povestire a fiului său. Tîrzie și ineficace plată a conturilor.

Imediat după aceea, a socotit cu cale să se dedice politicii. Era un partizan al independenței irlandeze, dar nu-i mai agrea pe „extremiștii" fenieni : a preferat să se înroleze în Partidul Liberal și să participe la campania electorală din 1880, al cărei rezultat a fost înfrîngerea candidaților conservatori. Sărbătorirea izbînzii, urmată de o escapadă la baia turcească din oraș, va constitui una dintre paginile memorabile ale *Priveghiului lui Finnegan,* unde John Joyce va apărea ca un reprezentant „al celor fără avere împotriva celor cu bani" [15]. Autoritățile liberale nou alese îl vor recompensa pe zelosul agent electoral, numindu-l într-o funcție bine plătită la Oficiul Colectării Impozitelor din Dublin.

O situație socială care-i îngăduia să se gîndească la căsătorie. Cu puțină vreme mai înainte o întîlnise pe Mary Jane Murray care cînta în corul aceleiași biserici unde tînărul tenor făcea în fiecare duminică dovada talentului său. Nici tatăl ei, John Murray, negustor de vinuri, fost client al distileriei de tristă amintire, nici Ellen Joyce nu priveau cu ochi buni planul celor doi tineri. Opoziția energică a lui Murray a fost învinsă, în cele din urmă, de hotărîrea fetei care admira purtarea dîrză și neiertătoarea ironie a iubitului său, în confruntările cu părintele ei. Dar bătrîna doamnă Joyce a rămas neînduplecată și, în preajma datei stabilite pentru căsătoria fiului ei, 5 mai 1880, a plecat la Cork. Avea să se stingă la scurtă vreme după aceea, fără să mai vrea să-și vadă copilul, și fără să-i trimită vreun semn de iertare. Orgolioasa și inflexibila bunică va fi evo-

cată de nepot în *Cei morți*, unde mama lui Gabriel Conroy se împotrivește cu îndărătnicie mariajului lui, și în *Exilații*, sub chipul îndîrjitei doamne Rowan, mama eroului dramei, Richard.

Mary Jane Murray (căreia ai săi îi spuneau „May") era cu zece ani mai tînără decît soțul ei. Bunicul ei dinspre partea mamei, om cu dare de mînă, se îngrijise de educația muzicală a fetelor lui : la școala de muzică pe care o conduceau două dintre ele (școală cu foarte bună reputație), nepoata lor, May Murray, avea să ia lecții de canto și de pian, de dans și de etichetă. Poate că aici învățase ea bunele maniere cam demodate pe care le va transmite fiului cel mai mare.

Relațiile lui John Joyce cu cei din familia Murray erau departe de a fi foarte cordiale : de cîte ori sînt inspirate de rudele mamei sale, personajele lui James din povestirile cuprinse în *Oameni din Dublin* sînt privite cu ironie ; cuvintele vitriolate ale lui Thersites, în episodul Ciclopilor din *Ulise* sînt inspirate de replicile lui John din discuțiile deloc agreabile cu neamurile soției. (Unchii William și John Murray sînt cei doi frați, Joe și Alphy, din povestirea *Țărîna* în volumul *Oameni din Dublin*). O altă rudă a familiei Murray e preotul din *Surorile*, căzut într-o demență blajină. Copilul lui William e cel care încheie, într-un strigăt de spaimă și de durere, povestirea *Diverse aspecte ;* cruzimea purtării unchiului său față de copii — mai ales în serile cînd se întorcea amețit de la cîrciumă — îl indignase întotdeauna pe James. (Dar cu o obiectivitate care depășea necontenitele gîlcevi de familie, scriitorul va pune ceva din temperamentul tatălui său în portretul violentului părinte care își varsă mînia asupra nefericitei odrasle).

Primul copil al perechii John și May Joyce s-a născut în 1881, dar nu a supraviețuit. Cel de-al doilea, James Augusta (a fost înregistrat greșit în registrul stării civile), s-a născut la 2 februarie 1882. În excelenta biografie scrisă de Richard Ellmann, datele venirii pe lume ale celor zece copii alternează cu cele ale ipotecilor : „John Joyce și-a umplut casa cu copii și cu datorii" [16]. În total zece copii (patru băieți și șase fete) și unsprezece ipoteci, din 1881 pînă la începutul lui 1894, cînd se pare că lui John Joyce nu îi mai rămăsese nici o proprietate care să-i garanteze datoriile. Ceea ce nu l-a făcut să-și schimbe

firea optimistă, de o seducătoare lipsă de preocupări față de ceea ce s-ar putea întîmpla a doua zi. El va apărea în diverse travestiuri în opera lui James ; portretul cel mai exact e, însă, acela al lui Simon Dedalus despre care fiul său, Stephen, va spune că a fost „student medicinist, vîslaș, tenor, artist amator, politician gălăgios, mic proprietar, mic rentier, bețiv, băiat de treabă, bun povestitor, secretarul cuiva, îndeletnicindu-se nu se știe bine cu ce la o distilerie, perceptor, falit și, în prezent, apologet al propriului trecut"[17].

Cu excepția lui James, copiii lui îl detestau. Fiul cel mai mare, însă, pe care tatăl îl iubea mult, îi răspundea cu aceeași afecțiune. În 1931, cînd John Joyce a murit, James îi mărturisea lui Louis Gillet: „Nu mi-a vorbit niciodată despre cărțile mele, dar nu m-ar fi putut repudia. Umorul din *Ulise* e umorul lui ; oamenii de acolo sînt prietenii lui. Cartea e imaginea lui leită"[18]. În *Portretul artistului*, Stephen nega mereu că Simon i-ar fi în vreun fel tată : James nu avea nici un fel de îndoială că-i seamănă întru totul lui John.

În ce măsură atmosfera de familie, exemplul tatălui și al rudelor îl apropiau de realitățile irlandeze ? Răspunsul nu e ușor ; nu se poate deduce din amintirile sale sau ale fratelui lui, Stanislaus, că în familia Joyce ar fi existat un interes aparte pentru cultura mai veche sau mai recentă a Insulei Verzi. Doar serile în care soții Joyce (acompaniați uneori la pian de un prieten, Tom Devin) cîntau cîntece pe versurile lui Thomas Moore (pe atunci poetul național al Irlandei) sau vechi balade par a fi împrejurările în care James se afla în preajma unor forme ale culturii din țara sa. Și nu a celor mai reprezentative.

Participarea lui John la mișcarea de independență devenise un episod de demult, din tinerețea neastîmpărată a unui copil rămas prea de timpuriu orfan de tată. Oricum, e aproape sigur că nu de la el ar fi putut deprinde James o pildă de patriotism intransigent. Stanislaus își va aminti, însă, că în casa lor din Dublin obișnuia să vină un prieten al familiei, John Kelly of Tralee, care fusese întemnițat vreme de mai mulți ani pentru că luase parte la activitatea unei organizații ilegale ce milita pentru înfăptuirea unei reforme agrare în Irlanda. Kelly (care va figura în *Portretul artistului* sub

numele de John Casey) rămăsese cu trei degete anchilozate de pe urma istovitoarei operaţii de scărmănare a cîlţilor pe care trebuia s-o facă în închisoare : aceeaşi nenorocire — obişnuia el să le spună copiilor Joyce — îi paşte şi pe ei dacă vor avea vreodată de gînd să-i dea un dar reginei Victoria [19]. Deţinutul politic a făcut o mare impresie asupra celor doi fraţi, James şi Stanislaus ; cel din urmă îşi va aduce aminte că, prevenit asupra primejdiei unei arestări iminente a prietenului său, John Joyce şi-a asumat riscul de a-l ajuta să fugă de urmărirea poliţiei [20]. Într-o asemenea împrejurare, naţionalistul, admiratorul lui Parnell îl lăsa în umbră pe veşnic-surîzătorul hedonist, maestru în interpretarea cîntecelor vesele şi în plasarea anecdotelor spirituale ; Richard Ellmann e convins că devotamentul său faţă de Charles Parnell, „martirul cauzei irlandeze", „luptătorul calomniat şi asasinat", devotament căruia îi dădea glas adesea, a contribuit la formarea conştiinţei fiului celui mai mare [21].

Cînd James avea cinci sau şase ani, părinţii lui i-au adus o profesoară din Cork, doamna „Dante" Hearn Conway, o persoană întotdeauna îmbrăcată în negru, cultivată, partizană a „mişcării pentru pămînt", dar bigotă şi foarte superstiţioasă. Băieţelul, miop, slăbuţ, izolat printre cei mai vîrstnici, asculta înspăimîntat poveştile despre furtunile care prevesteau sfîrşitul lumii, despre mînia divină ascunsă în adîncul întunericului, despre demonii întrupaţi în tot soiul de jivine. Cînd, mai tîrziu, un prieten îl va întreba, surprins, de ce tremură ori de cîte ori aude răsunînd tunetul sau vede apropiindu-se un cîine, i-a răspuns : „Nu ai fost crescut în Irlanda catolică" [22].

James era prietenos, căuta tovărăşia celorlalţi copii, inventa jocuri atractive. Familia Joyce locuia peste drum de casa unui chimist, Vance, care îi vizita adesea, petrecînd împreună seri foarte plăcute : chimistul îl acompania cu vocea lui de bas pe John care cînta arii populare din Irlanda de Vest. Copilul cel mai mare al familiei Vance, Eileen, era de aceeaşi vîrstă cu James Joyce („Jim cel vesel", cum îi spuneau toţi vecinii, poreclă greu de imaginat de cei care aveau să-l cunoască mai tîrziu). Doamna Conway l-a prevenit, însă, pe Jim să nu se joace cu Eileen, care era protestantă, pentru că atunci o va

însoţi în iad, acolo unde sînt meniţi să ajungă toţi protestanţii. James Joyce nu va avea prea multe motive să-şi aducă aminte cu bucurie de copilăria din Irlanda catolică.

Împreună cu Stanislaus („John cel posomorît") şi cu Margaret („Poppie"), cea mai mare dintre surori, juca în mici scenete imaginate de el şi a căror temă era mai ales infernul. Educaţia primită de la doamna Conway îşi arăta roadele. Dealtminteri, aşa cum îşi va aminti Eileen Vance, mai toate poveştile inventate de el aveau ca subiect întîmplări îngrozitoare pe care ceilalţi copii le ascultau înfricoşaţi. În acelaşi timp, însă, fraţii Joyce luau parte, foarte de timpuriu, la serile de muzică ale părinţilor : „Casa întreagă era plină de cîntec" [23], îşi va aminti tot Eileen ; părul de un blond auriu al mamei parcă lumina în încăperea în care, lîngă pianul imens, tatăl şi copiii cîntau, surîzînd fericiţi. James abia împlinise şase ani cînd a cîntat la un concert de amatori din Dublin.

John Joyce credea cu toată convingerea că fiul său cel mai mare e neobişnuit de înzestrat şi că nici un fel de efort financiar nu e prea mare pentru a-i asigura o educaţie pe măsura talentului şi imaginaţiei sale. La 1 septembrie 1888, însoţit de amîndoi părinţii, James a intrat pe poarta celebrului Clongowes Wood College ; tatăl nu a pierdut prilejul să-i atragă luarea-aminte că, în urmă cu cincizeci de ani, străbunicul lui, John O'Connell, îl întîmpinase aici pe „Eliberator" cu o cuvîntare de salut. Apoi i-a dat două monede de cîte 5 şilingi, i-a spus ca nu cumva să-şi pîrască vreodată colegii şi l-a lăsat în seama profesorilor iezuiţi de la Clongowes.

Stanislaus, care, încă de pe atunci, era un admirator fără rezerve al fratelui său mai mare, îşi aminteşte că James se simţea bine la şcoala aflată la vreo 40 de mile de casă [24]. Răspunsurile date de scriitor însuşi celor care voiau să afle amănunte despre anii de la Clongowes conturează aceeaşi imagine fericită [25]. Dar în *Portretul artistului,* paginile care evocă această perioadă sînt întunecate de amintirea unui sentiment de însingurare, de mistuitor dor de casă. Snobismul celorlalţi băieţi îl umilea ; reacţia firească a fost inventarea unei adevărate cronici de familie : tatăl era nobil, un unchi — judecător, altul — general. Mai grav a fost că unii dintre

colegii săi de atunci l-au luat în serios și, în interviurile acordate mult mai tîrziu, au prezentat aceste orgolii infantile ca pe niște adevăruri, ceea ce i-a derutat pe unii biografi.

Cea mai grea încercare sufletească la care a fost supus elevul Joyce e cea relatată în *Portretul artistului*[26] (și confirmată de scriitor ca fiind o întîmplare adevărată[27]) : un băiat i-a spart ochelarii și părintele Daly (figurînd în carte sub numele Dolan) l-a pedepsit pe James, bănuindu-l că el însuși ar fi făptașul care, în felul acesta, ar fi încercat să găsească un motiv de a se sustrage de la lecții. O asemenea nedreptate l-ar fi putut marca pentru toată viața : dar James nu s-a lăsat învins și, înfruntîndu-l pe Daly, celebru pentru severitatea lui („un zbir !", avea să-și amintească despre el Joyce), s-a dus să protesteze la directorul școlii. Dîrzenia lui l-a făcut de îndată să fie admirat de toți cei care, pînă atunci, îl priviseră de sus pentru că simțiseră că, în pofida poveștilor lui, e „de obîrșie umilă".

Elevul James Joyce era, surprinzător, un foarte bun atlet : fragilitatea și stîngăcia lui Stephen Dedalus și a lui Richard Rowan (din *Exilații*) erau fictive și reprezentau aversiunea lui James față de ceea ce el socotea a fi sporturi brutale, îndeosebi față de rugby care se afla în mare cinste la Clongowes, ca — dealtminteri — la majoritatea colegiilor britanice. Ni se spune că a adus acasă, după terminarea anilor de școală, o mulțime de cupe obținute la alergări și la cricket[28].

Școala era clădită pe un vechi domeniu medieval (castelul fusese dărîmat de mai multe ori de armata engleză). Dintre legendele care încă mai circulau la sfîrșitul secolului al XIX-lea, lui James i-a plăcut cel mai mult aceea care povestea cum Hamilton Rowan, urmărit de soldații englezi în timpul răscoalei irlandeze din 1794, s-a refugiat în castel, s-a ascuns într-o galerie secretă și, la adăpostul întunericului, a fugit pînă la țărmul mării și, de acolo, în Franța. Eroul autobiografic din *Exilații* se va numi Rowan.

În vacanțe, acasă, James auzea vorbindu-se tot timpul despre Parnell. Era vremea în care întreaga Irlandă era dominată de figura acestui bărbat răzvrătit împotriva stăpînirii engleze, „regele neîncoronat" al Insulei Verzi, cel care, nu peste multă vreme, avea să devină

un erou tragic. „Cei mai mulţi tineri se închipuiau a fi Hamlet : Joyce — aşa cum o dovedesc aluziile de mai tîrziu — voia să fie Parnell“ [29]. Era în 1889, cînd eroul irlandez fusese reabilitat după şapte ani de cînd fusese învinuit, pe temeiul unei scrisori falsificate, că aprobase încercarea de asasinare a viceregelui (falsificatorul s-a dovedit a fi un oarecare Richard Pigott, ai cărui copii erau colegi cu Joyce la Clongowes). Parnell era în culmea gloriei şi întreaga Irlandă se unise în jurul acestui energic luptător pentru libertate.

Pe neaşteptate, însă, cu cîteva zile înainte de Anul Nou 1890, un nou scandal a izbucnit, amestecînd iarăşi numele lui Parnell în ceea ce partizanii lui au numit „o intrigă abjectă“. Un anume căpitan William Henry O'Shea a intentat acţiune de divorţ, pe motiv că soţia sa ar fi comis adulter cu Parnell : susţinea că tolerase situaţia vreme de 10 ani şi că, drept răsplată, a primit, prin intervenţia învinuitului, un fotoliu parlamentar. Decizia de divorţ s-a pronunţat fără nici o contestaţie în toamna lui 1890. La început, Parnell a izbutit să păstreze unitatea partidului : colaboratorul lui cel mai apropiat, Tim Healy, a declarat că nu poate fi vorba de abandonarea şefului său acum, cînd idealul pentru care luptase el era atît de aproape. Curînd, însă, intervenţia şi intrigile adversarilor politici — englezi şi irlandezi —, ale clerului catolic, ale lui Tim Healy şi ale altor foşti partizani ai lui Parnell l-au nimicit pe cel pe care Irlanda îl proclamase erou şi martir al cauzei naţionale. Partidul s-a divizat şi, peste un an, Parnell a murit înainte de vreme, însingurat, blestemîndu-i pe toţi politicienii ţării [30]. „Au doborît vînatul pe care îl hăituiseră atît amar de ani“, avea să scrie tînărul Yeats.

John Joyce era unul dintre cei mulţi care vorbeau despre prăbuşirea lui Parnell ca despre o trădare : O'Shea, Healy, episcopii catolici erau pentru el nişte ticăloşi la fel de josnici ca Pigott, cel de întunecată amintire. S-a dus la Cork, unde aveau mulţi prieteni, şi a participat la campania electorală a facţiunii parnelliene. Antipatia lui faţă de cler a devenit şi mai violentă : James îl auzea acum şi mai des blestemîndu-i pe „corbii care au adus nenorocirea Irlandei“. Duşmanii lui Parnell erau şi duşmanii lui ; se povesteşte că o dată i-a ieşit în cale lui Tim Healy şi i-a strigat : „Trădătorule !“ [31].

Copilul de nouă ani participa cu o surprinzătoare pasiune la evenimentele despre care auzea vorbindu-se tot timpul acasă și pe străzile Dublinului (mult mai rar, e drept, între zidurile școlii catolice). El scrie un poem, *Et tu, Healy,* în care Parnell e identificat cu Cezar, iar Healy cu Brutus. Nu va fi, evident, singurul efect al tristului episod al istoriei irlandeze. Niciodată de acum înainte, aflăm de la Stanislaus, James nu va mai acorda nici un credit moral politicienilor naționaliști din Irlanda care, într-un moment de grea cumpănă pentru cauza independenței, au pactizat cu englezii, pentru a-și satisface mărunte vanități.

John Joyce (care nu avea decît 42 de ani) a fost destituit din slujba de la Oficiul Impozitelor. Cu mare greutate a obținut o pensie mizeră (se pare că atitudinea lui din timpul episodului Parnell era principala cauză a hotărîrii șefilor săi) ; el nu va accepta niciodată realitatea, va susține că „această criză temporară a familiei" nu înseamnă sărăcie (dealtminteri, nici el, nici May nu vor îngădui niciodată să se rostească acest cuvînt în prezența lor). Dar copiii au trebuit să fie retrași de la școală ; numai după mari ezitări, John i-a trimis la un așezămînt administrat de o confrerie catolică, „Frații creștini", unde erau primite odraslele familiilor lipsite de mijloace materiale. James va trece sub tăcere această perioadă a copilăriei și va încerca să-i facă pe biografii săi să creadă că, vreme de doi ani a învățat singur, acasă, și că și-a petrecut zilele „într-o necontenită reverie".

O întîlnire întîmplătoare între John Joyce și John Conmee, fostul director al Colegiului Clongowes (care își amintea de băiețelul firav și inteligent și a fost întristat de vestea că nu mai urma cursurile nici unei școli), a avut urmări fericite : Conmee și-a folosit întreaga influență pentru a-l ajuta pe James să fie primit — ca bursier — la Belvedere, una dintre cele mai bune instituții de învățămînt din întreaga Irlandă. Instalată într-o clădire elegantă, fostul palat al conților Belvedere (istoria tulburătoare a acestei familii l-a atras pe tînărul Joyce care, la un moment dat, se gîndea să-i consacre o carte), școala se bucura de o excelentă faimă și de la bun început l-a impresionat pe noul elev mult mai mult decît,

odinioară, Clongowes. James s-a remarcat imediat la compoziție și la engleză ; pe un ton emfatic, tipic victorian, profesorul i-a comunicat directorului școlii, preotul William Henry, că „tînărul Joyce e un băiat cu o întreagă pletoră de idei în cap“ [32].

Cel mai reprezentativ document din anii petrecuți de James la Belvedere e, neîndoielnic, eseul *Nu te încrede în aparențe*, compus probabil în 1898 (și republicat în volumul *Scrieri de critică*, îngrijit de Ellsworth Mason și Richard Ellmann). Evident, orice concluzie formulată pe marginea compoziției scrise de un băiețandru de 16 ani poate fi riscantă. Dealtminteri, însăși introducerea textului în selecția de „scrieri de critică“ reflectă mai curînd interesul față de un document biografic decît recunoașterea unei valori literare. „Ochii sînt cei care îi revelează omului vinovăția sau inocența, viciile sau virtuțile sufletului. Aceasta e singura excepție de la proverbul «Nu te încrede în aparențe». În toate celelalte cazuri, adevărul trebuie căutat dincolo de aparențe [...]. Cel care își așteaptă hotărîrea destinului de la capriciile unui rege e doar o barcă pierdută în imensitatea oceanului. Astfel vedem cît e de găunoasă aparența. Ipocritul e cel mai rău dintre ticăloși, pentru că sub aparența virtuții ascunde cel mai josnic viciu“ [33].

Prima operă literară a lui Joyce, poemul evocînd asasinarea morală a lui Parnell s-a pierdut și numai fragmente ale lui au fost ținute minte de cîțiva prieteni din copilărie și de Stanislaus ; așa încît compoziția școlărească de la Belvedere rămîne cel dintîi text al lui Joyce. Defel revelator, fără a fi ferit de banalitate, de grandilocvență, el e privit mai ales ca o curiozitate, ca o piesă arheologică în care se deslușesc prea puține trăsături ale scriitorului de mai tîrziu.

Între timp, situația materială a familiei se deteriora foarte repede. John era ocupat mai tot timpul de operații financiare care, în final, se dovedeau a fi catastrofale. James și-a însoțit tatăl la Cork și a asistat la ipotecarea pămîntului și a casei moștenite de la bunici. Banii au fost obținuți de la un avocat din Dublin, Reuben J. Dodd, al cărui fiu era coleg cu James la Belvedere. Dar John nu a avut cum să-și plătească datoria și Dodd și-a însușit proprietățile familiei Joyce. Înstrăi-

narea casei a fost cel dintîi eveniment care i-a dezvăluit lui James realitatea teribilă a sărăciei. Împotriva lui Dodd avea să se răzbune, povestind în *Ulise* o întîmplare (care, de fapt, a avut loc în 1911, dar, pentru necesitățile narațiunii, e adusă în 1904) : unui docher care salvase viața lui Dodd-fiul, scoțîndu-l din apa rece a rîului Liffey din Dublin, bătrînul domn Dodd i-a dat, drept recompensă, 2 șilingi și jumătate. Salvatorul zăcuse în spital mai multe săptămîni.

Pensia lui John era neîndestulătoare chiar și pentru nevoile imediate ale casei pline de copii (dar care, așa cum își amintesc prietenii din copilărie ai lui James, nu a încetat niciodată să răsune de cîntece). Joyce-tatăl avea un scris frumos și mai făcea rost de cîțiva bani de la un avocat căruia îi copia actele de notariat. După un timp, James a început să nu se mai înțeleagă atît de bine cu profesorul său de engleză, George Stanislaus Dempsey, care îl prețuise pînă atunci : compozițiile lui i se păreau de-a dreptul eretice. Într-o zi, în drumul spre casă, cîțiva colegi de la Belvedere l-au întrebat dacă și el îl socotește pe Tennyson cel mai mare poet al limbii engleze ; James nu a fost de acord : pentru el, Byron nu fusese întrecut de nimeni. Băieții i-au răspuns cu o violență în care se dezvăluia întreaga ură a conservatorilor victorieni față de poetul lui *Childe Harold* : l-au lovit cu un baston și l-au îmbrîncit într-un gard de sîrmă ghimpată, sfîșiindu-i hainele. „Suferințele lui în numele artei începuseră“, observă Ellmann [34].

În primul an de școală la Belvedere, James a obținut un premiu de 20 de lire, sumă importantă pentru acea epocă ; și-a invitat părinții la teatru, la restaurantele cele mai luxoase, dîndu-le iluzia că s-au întors vremurile bune de altădată. După aceea, va cîștiga an de an premiul de 20 de lire și, de fiecare dată, îl va cheltui dăruindu-le părinților bucuria aceasta copilărească a amăgitorului belșug. John Joyce începuse, însă, să își dea seama de adevăratele proporții ale catastrofei lui financiare ; devenise irascibil, violent, era mai tot timpul beat, îi brusca pe May și pe copii (James era singurul față de care păstra o dragoste aproape superstițioasă : era convins că întregul noroc era legat de viitorul băiatului său cel mai mare). Scenele înjositoare, brutale se